

# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



## **42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)**

**PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*)** – Walter Zanini

### **DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)**

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)  
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

### **DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)  
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)  
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)  
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)  
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

### **COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)  
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)  
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)  
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)  
Rita Lages (UFMG/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022**

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)  
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)  
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)  
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA**

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)  
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

**IMAGEM:** Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

**DIAGRAMAÇÃO:** Thaís Franco

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: [cbha.secretaria@gmail.com](mailto:cbha.secretaria@gmail.com)

# Uma dinâmica da arte em Cícero Dias

Angela Grando, Universidade Federal do Espírito Santo/  
ORCID: 0000 - 0001 - 7884 - 7322  
angelagrando@yahoo.com.br

## Resumo

Ao meditar sobre “história da arte”, naturalmente somos submersos por imagens que nos solicitam de pensar, de ver, como também, de repensar e analisar, com argúcia do fio teórico, a trajetória de artistas que nos precederam. Conforme já colocado em questão, poderíamos “conceber a história da arte como uma mediação do sensível”? Sob a prescrição do filósofo francês Jacques Rancière teríamos uma partilha entre diferentes sensibilidades e é por isso que ele finalmente liga política e estética, direcionando para restaurar uma comunidade de sensíveis. Para tal utiliza de premissas que se retroalimentam e nos inspiram, pela reflexão crítica, a dialogar com a diversidade das situações que serão discutidas no estudo “Uma dinâmica da arte em Cícero Dias”.

**Palavras-chave:** Cícero Dias 1. Pintura 2. Imaginação Construtiva 3. Arte Moderna 4. Modernismo 5.

## Résumé

Lors de la réflexion sur «l’histoire de l’art», nous sommes naturellement submergés par des images qui nous demandent de penser, de voir, ainsi que de repenser et d’analyser, avec un fil théorique astucieux, la trajectoire des artistes qui nous ont précédés. Comme a déjà été mise en question, pourrait-on «concevoir l’histoire de l’art comme une médiation du sensible»? Sous la prescription du philosophe français Jacques Rancière nous aurions une partage entre différentes sensibilités et c’est pourquoi il lie finalement politique et esthétique, visant à restituer une communauté de sensibles. Pour cela, il utilise des hypothèses qui nous nourrissent et nous incitent, à travers une réflexion critique, à dialoguer avec la diversité des situations qui seront abordées dans l’étude «Une dynamique de l’art chez Cícero Dias».

**Mots-clés:** Cícero Dias 1. Peinture 2. Imaginaire Constructif 3. L’Art Moderne 4. Modernisme 5.



Neste 2022 que comemoramos os 100 anos da Semana de Arte Moderna, simbolicamente entendida como marco de origem do modernismo brasileiro, retomo aquela década de 1920 para discutir sobre o projeto ideológico do artista modernista Cícero Dias (1907- 2003) que, segundo sua fala, deveria “partir do regional ao universal” (GRANDO, 2002, p.115) Não tratarei aqui da rica experimentação formal do artista realizada nos anos 1920 – período em que Dias instala seu atelier no Rio de Janeiro e desponta no campo da modernidade “carioca”. Nem tratarei das transformações significativas que a cultura brasileira apresentava em função das alterações nas forças produtivas e no campo político do período em foco. Mas discuto sobre a pretensa “regionalidade” que é vital no painel “Eu vi o mundo... ele começava no Recife”, como também concerne aos desenhos e aquarelas desse mesmo artista que são analisadas por Mário de Andrade em seu artigo “Cícero Dias e as danças do nordeste”. (ANDRADE, 2000, p.49-70).



**Figura 1.**

*Cícero Dias, Eu vi o mundo ... ele começava no Recife (detalhe), 1928/1929.*

Técnica mista sobre papel colado sobre tela, 194 x 1180 cm.

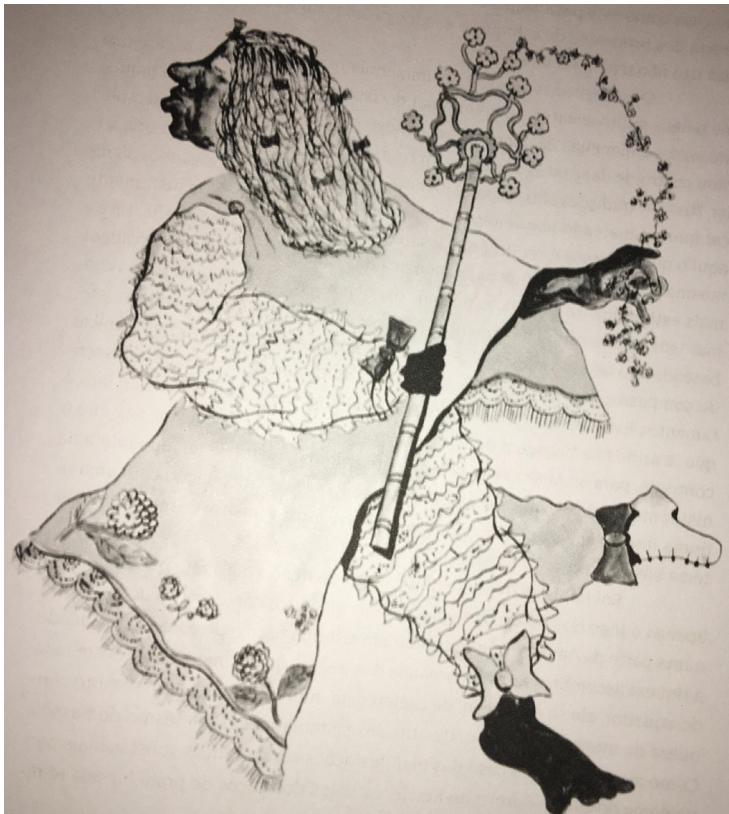
Coleção Luís Antônio Nabuco de Almeida Braga, Rio de Janeiro.

Cícero Dias, pintor pernambucano. A escolha inicial dessa moldura de pertença aponta para a prática confessa da atividade pictórica em Dias ter um halo proustiano inegável. Uma singular concepção pictórica e tal significa, sobretudo, a trama de aliança entre a cultura patriarcal dos senhores do engenho e a forte emulação no amálgama da tradição afro-brasileira e da visualidade decorativa popular do nordeste brasileiro. A rica vivência regional de Cícero Dias poderia expressar uma outra possibilidade de “brasilidade” artística desconectada da ascendência do modelo civilizador europeu sobre os primeiros modernistas brasileiros?

Tanto mais que, acentuava-se no modernismo brasileiro uma vocação expressionista de busca da identidade nacional e uma relação muito particular com o que chamamos de cultura popular. Isto pode que pode ser claramente recortado nas décadas de 1920/30 e, paralelamente, impulsionou as artes visuais a interrogar a riqueza patrimonial brasileira e acentuar suas singularidades regionais. Seria precisamente porque se foi construindo no interior do pensamento (formal e conceptual) desse tempo modernista a questão de “identidade nacional” que o escritor, crítico literário, musicólogo e ativista cultural Mário de Andrade advogou pela valorização da identidade e pela criação do “novo” adaptado aos padrões das necessidades internas específicas da realidade brasileira. Em suas palavras

O trabalho que nós temos é imenso, não basta intuição, tem que estudar, estudar, refletir, refletir e com cuidado e com paciência fazer tudo em terreno novo pois que os exemplos da nossa tradição e os do Modernismo europeu mal nos dão uma luzinha fraca que não serve para quase nada... (ANDRADE, 1982, p. 74).

Nesse sentido, para compor a sua concepção de experiência histórica organizou viagens de missão etnográfica em busca dos padrões específicos da realidade brasileira. Em torno desse polo de interesse, em 1929, é recebido por Cícero Dias, anfitrião de sua estadia no Engenho de Jundiá e companheiro de suas andanças ao encontro do patrimônio cultural da região nordestina. De fato, Mário de Andrade nesse final da segunda viagem etnográfica do “Turista aprendiz” passaria o carnaval de 1929 em Recife, na companhia de Cícero Dias e do poeta Ascenso Ferreira. É nesse ano, na experiência vivida naquele mundo telúrico de “escravos e senzalas” das casas grandes dos engenhos de cana de açúcar do Nordeste, que Andrade escreveu a coletânea dos “Poemas da Negra” e os dedicou à Cícero Dias. Mário de Andrade estava consciente de que em seus versos havia uma transgressão da imagem da negra, na medida em que a negra é retirada do campo exótico, subvalorizada como grotesca, e passa a ocupar o lugar de amada do poeta, na medida em que o poeta dedica à musa “versos de um amor sublime”. Ainda, é interessante notar que tanto Prudente de Moraes como Manoel Bandeira, demonstraram inicialmente certa relutância em uma adesão completa aos versos (GRILLO, 2017, p.201).



**Figura 2.**

Cícero Dias, *Personagem*, déc.1930.  
aquarela e nanquim.

Fonte: Arquivo Mário de Andrade,  
Instituto de Estudos Brasileiros, IEB,  
da USP.

Por seu lado, Cícero Dias expressa, em uma carta enviada à Mário de Andrade, seu entusiasmo aos “Poemas da Negra” (BATISTA, M.R.,1998, p.68). Mescla recortes desses poemas com a sensibilidade de suas palavras e seus desenhos, e afirma que “Mário fechou com alguma chave de ouro o ano de livros e poetas” (GRILLO, 2017, p.203). Na composição imagética dessa carta Cícero acentua elementos recorrentes de sua pintura; na extremidade direita a figura feminina é plena de fertilidade: o volume do abdome exagerado apoia cocos sobrepostos que simbolizam seios - uma fertilidade que, na fala desse modernista pernambucano, faz pensar as deusas primitivas com os seios presos uns contra os outros, o todo simbolizando à fertilidade da mulher e a sexualidade latente no ambiente dos “senhores e escravos”. No centro da composição é reconhecível elementos do Cais Martins de Barros, de Recife. Um barco à vela desenhado de maneira a enfatizar viagem, quase um rito de passagem, é amalgamado ao retrato de Mário de Andrade.

Anos depois quando Mário de Andrade recebeu o pedido do poeta pernambucano Ascenso Ferreira para escrever sobre um conjunto de aquarelas de Cícero Dias, baseadas em motivos coreográficos pernambucanos, certamente ele mergulhou nas lembranças de sua própria viagem à Recife em 1929 (ANDRADE, 2000, p.49-70). De certa maneira, Mário de Andrade ao pontuar que o tema das aquarelas inspirava considerações sobre as origens e a evolução das músicas e danças folclóricas brasileiras, como os maracatus,



os bumbas, os caboclinhos, ele ressalta que: “fazer-se bastante curioso que, sendo essas aquarelas tão fartas de invenções pela surpresa dessas invenções não é possível estabelecer, ou melhor, organizar princípios normativos de qualquer estética preliminar” (ANDRADE, 2000, p.51). Evidentemente que Cícero Dias não tem qualquer reserva em expor suas imagens no plano mais próximo da experiência sensorial; pode-se até mesmo dizer que as representa muito próximas do sonho, fazendo-as moverem-se num palco imaginário, num processo de transliteração, transpondo para imagens visuais um discurso popular. A estrutura deliberadamente ilógica, adapta-se admiravelmente ao mundo fabuloso, onírico, por vezes lúdico de Dias. Tudo, na série “danças do nordeste” flui na ordem da apresentação (ou da reapresentação). Ou seja: o lúdico está muito cheio de simbologias, e as ações nele tem sempre uma finalidade, o que está em via de se manifestar, muito embora pareça disparatada e sem coerência nenhuma.



**Figura 3.**

Cícero Dias, *Personagem*, déc.1930.  
aquarela e nanquim.

Fonte: Arquivo Mário de Andrade,  
Instituto de Estudos Brasileiros,  
IEB, da USP.

Na passagem de uma concepção de danças dos maracatus para a realização de desenhos e aquarelas, Cícero Dias evidencia a indumentária coreográfica nordestina especialmente “impurista”, polirítmica, “profundamente analítica e detalhista”. De certo modo os maracatus são encenações dos cortejos de coroação dos reis e rainhas do Congo e, como tal, tem a ver com os ritos de uma coroação real. Pode-se dizer que o uso do *negrume*, tinta preta utilizada para pintar os rostos dos *brincantes* de maracatus é uma espécie de exaltação de uma memória ancestral da experiência em África. Cícero Dias sobrevoa as tradições criando, a seu modo, indumentárias e figuras de forma inverossímil, cotejando a narrativa mítica do maracatu. Como pretendeu Gilberto Freyre, as aquarelas de Cícero Dias revelam

um antagonismo que não é de um lado nem de outro, mas dos dois – com esse sentido lírico bissexual, essa compreensão de branco e preto, de senhor e escravo, de pessoa e animal, de homem e cousa de macho e fêmea, de santo e fetiche, de azul e encarnado, a que o poeta (...) tem de atingir antes de poder interpretar a vida brasileira no seu conjunto, na sua profundidade, no seu todo (FREYRE, 1929).

Essa consideração crítica de Freyre se liga em linha direta com o espírito experimental de Cícero Dias na construção do seu painel “Eu vi o mundo ... ele começava no Recife”. Para produzir tal suporte vale-se de uma bobina de papel kraft; em seguida trata o material com cola de peixe e gesso. O artista explica que morava na Rua Aprazível, em Santa Tereza quando construiu o painel, ele diz

eu queria um suporte único de 20 metros sem emendas [...] Mas como obter no mercado uma tela de 20 metros? Fui na fábrica de tecidos Bangú que ficava na zona norte do Rio de Janeiro, não consegui tecido, mas vi um rolo de papel Kraft utilizado para proteção de tecidos. Foi aí que consegui convencer o diretor da Fábrica de que eu era pintor e que a única possibilidade para executar meu trabalho seria obter uma quantidade importante de papel Kraft “ [...] (GRANDÓ, 2017, p. 15).



**Figura 4.**

Cícero Dias, *Eu vi o mundo ... ele começava no Recife* (detalhe), 1928/1929.

Técnica mista sobre papel colado sobre tela, 194 x 1180 cm.

Coleção Luís Antônio Nabuco de Almeida Braga, Rio de Janeiro.

Trata-se nessa obra, da sensibilidade de questionar técnica, suporte, limite, enquadramento, no sentido mais vasto: o artista prepara o material da pintura, dispensa o cavalete, fabrica um suporte singular para tecer seu mundo imagético, estruturando-o como se tivesse as voltas com procedimento de colagem. Uma pintura inesperada na época: certamente, na arte de vanguarda brasileira, não fora feita até então obra similar. A utopia modernista de criar o novo é aqui intuitivamente acionada, num processo experimental e com otimismo construtivo. Acredito que nesse painel, a intencionalidade do artista apossando-se de uma excepcional dimensão de espaço imagético foi, de um lado, liberar um estado de alma, ter o máximo de intimidade com seu trabalho e dar vida a sua mitologia pessoal. Por outro, colocar em situação uma nova concepção dinâmica e sensível do espaço, numa estética de montagem. No sentido mais amplo do termo a montagem é o fundamento mesmo do filme, a articulação do seu discurso significativo.

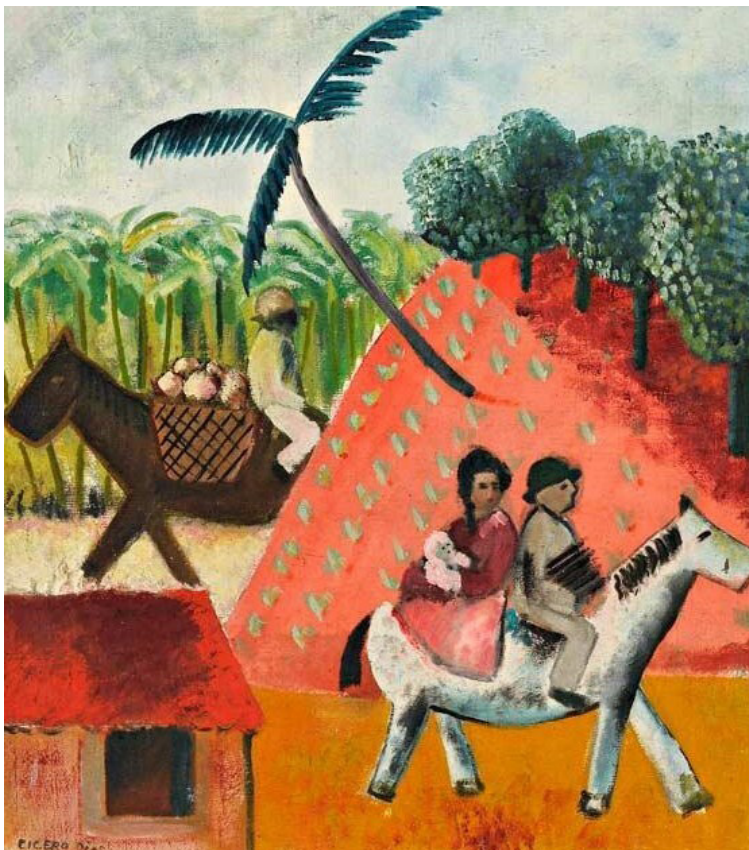
E o que poderia haver de mais compatível com a ideia de montagem que a vontade de Cícero Dias, no exato momento da construção do painel, de fazer um filme “sobre sua raça” como ele escreve em uma carta, datada de 1929, para Mário de Andrade (Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros - IEB - USP). Certamente esse painel faz pensar em um filme que conta uma história que não é linear nem realista, mas multidimensional e surrealisante. Ao observar o painel, percebe-se de saída o seu caráter cenográfico se revelando na dimensão essencial do imaginário, no jogo da luz, na intensidade expressiva do auto-retrato. Neste, um sentimento de troca sem limite se opera entre o pintor e sua obra: a arte de desenhar-se a si próprio exige do artista uma introspecção, uma auto-entrega à questão. O auto-retrato reveste a função de auto-análise e cada auto-retrato é um instante de verdade, de um possível diálogo do “eu” profundo do pintor com o mundo. Aqui, estilizado, plantado no espaço frontalmente, o auto-retrato se impõe como um totem. Cícero Dias conduz a força simbólica de seu projeto ideológico “partir do regional ao universal” e convoca o território cultural como personagem essencial para construir seu mundo imagético. Ele diz: “a composição do painel começou pela figura de Joaquim Nabuco” (GRANDO, 2002, p.121) e a colunada de ordem iônica significa o coroamento de sua formação, titulação em Direito, de homem de letras, de grande patriota. Na lateral esquerda do painel, a expressão de diferentes oblíquas, a composição assimétrica, a presença de vazios circundando as figuras determinam um ritmo sincopado, convocando lembranças do passado. Na extremidade direita, o ritmo dos personagens é mais linear e se acelera à medida que se aproxima da borda final do painel. Vê-se claramente que a linguagem visual do artista é a imaginação. Como tal, possui uma estrutura própria e apresenta os traços singulares da cultura pernambucana. O painel assimila e suporta um mundo em gerúndio e seu



princípio do espaço é a feliz ambiguidade, tudo é viável e plausível para essa vontade voraz de espacialidade projetando a riqueza patrimonial vivenciada pelo artista.

### O pintor dos "canaviais" ou do "regional ao universal"

No decorrer dos anos 1933 e 1934, Cícero Dias se desloca do Rio de Janeiro para instalar seu atelier em Recife e empreende com Gilberto Freyre os trabalhos preparatórios do Congresso Afro-brasileiro, cujo título esclarece bem seu propósito. É nesse período que Dias conclui a pesquisa sobre a ilustração do mapa do Engenho Noruega, para o livro *Casa-Grande & Senzala* do sociólogo pernambucano (FREYRE, 1992; 1ª Edição, 1933). Segundo as palavras de Freyre, uma forte amizade e um projeto comum os une nessa época: fincar a moldura da "pernambucanidade" na aventura modernista do país. E, aqui, tal sentimento tendia a se introduzir marcando presença numa empenhada revisitação e afirmação cultural nordestina, idealizada como capaz de abolir a distância entre o popular e o erudito, entre as elites triunfantes do Sul e do Sudeste e a aristocracia nordestina. Freyre apontava uma cultura brasileira formada a partir de um "equilíbrio de antagonismos", que se deu entre brancos e não-brancos, num complexo agrário-exportador baseado na escravidão do negro e nos canaviais, no qual a violência brutal de sua formação foi historicamente diluída na cama, amaciada por meio da miscigenação e das relações promíscuas entre senhores e escravos.



**Figura 5.**  
Cícero Dias, *Barco e Canavial*,  
déc.1930.  
Óleo sobre tela, 56 x 46 cm  
Coleção particular. Fortaleza.



Não há dúvida que ao longo dos anos 1930 o espaço imagético de Cícero Dias assumiu um passado rural, vitorioso na história e nos costumes, que ecoaria na articulação de um outro par antagônico que alimenta a dinâmica inteira da obra: a emulação recíproca entre a visualidade decorativa da cultura de tradição popular e a disponibilidade moderna da experimentação dos meios pictóricos. É, nesse sentido que Dias nunca se opôs a ser considerado o pintor dos “canaviais” ou da cultura nordestina, ou antes, estimulou que esses valores fossem “balizares” na sua palheta. Aqui, o termo “balizar” assinala esse momento da pintura de Dias, entre 1933-1937, quando o pintor assenta uma poética pessoal sobre uma técnica de mistura de têmpera e óleo que, entre outras coisas, marca o desdobramento de sua pintura sobre premissas mais gerais da ordem construtiva, numa digressão subjetiva do repertório visual nordestino.



**Figura 6.**

Cícero Dias, *Cena rural*, déc. 1930.  
Óleo sobre tela, 55,0 x 46,0 cm.  
Coleção Máxime Dautresme, Paris.

Diante das cores puras, da franqueza e da simplicidade das figuras de tantas telas desse período, pode-se entender o interesse de Dias em reter e expor o espírito popular do Pernambuco profundo. O conjunto de telas sobre os temas de banho de rio, canaviais, paisagens e danças nordestinas, casais, retratos e autorretratos, são exemplos que permitem constatar o procedimento de seriação, de variações do campo visual sobre um mesmo tema, de articulação de um repertório imagístico regional com uma experiência decisiva de percepção do espaço empreendido na fenomenologia da cor e nos elementos modulares do espaço raso.

É um procedimento de linguagem visual que, de um lado, exala uma atmosfera da “terra”, de ancoragem. E de outro, expõe um processo de composição, apto a transformar, não importa o que seja - figura, motivos, espaço - em função da necessidade e lógica experimental da expressividade do artista. É a *empreinte* de um processo de criação - uma autoconsciência crítica - perante a modernidade. Liga-se a essa questão a sua escolha de partir, em 1937, pela primeira vez, para um *séjour* em Paris. Era, de certo modo, o indicador de um processo assimilado, a saber: uma linguagem artística pontuada de “brasilidade particularizante” e de premissas construtivas que incorpora referências culturais constitutivas para concretizar não alguma *mímeses*, e sim uma apresentação do mundo.

## Referências

ANDRADE, Mário de. “Correspondente contumaz – Cartas a Pedro Nava (1925 - 1944)”, in: ROCHA PERES, Fernando (Org). *Correspondente contumaz: Cartas de Mário de Andrade a Pedro Nava*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos, por Tatiana L. Figueiredo e Telê Ancora Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. “Cícero Dias e as danças do nordeste”. *Teresa*: revista de literatura brasileira. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, n° 1 (2000) – São Paulo: Ed. 34. 2000.

BATISTA, M.R. et al. (Org.) *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. São Paulo: IEB – USP, 1998.

BRITO, Ronaldo. “A semana de 22: o trauma do moderno,” in: V. A., *Sete ensaios sobre o modernismo*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, pp. 13-17.

FREYRE, Gilberto. “Cícero Dias, seu azul e encarnado, seu sur-nudisme”. in: catálogo da *II Exposição - Cícero Dias na Escada*. Recife: Tipografia Oriente, 1929.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1992 (réed.).

GRANDO, Angela. *Cícero Dias: Figuration Imaginative et Abstraction Construite [1928-1958]*. Tese (Doutorado). Université de Paris I – Panthéon – Sorbonne. Paris, França, 2002.

GRANDO, Angela. *Cícero Dias (1907-2003)*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2017.

GRILLO, A. T. Os “Poemas da Negra”, uma leitura a contrapelo da “poesia do senhor do engenho”. *Estudos Avançados* - 31 (90), 2017. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

**Como citar:**

GRANDÓ, Angela. Uma dinâmica da arte em Cícero Dias. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 798-808, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.063>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>